

Lois Weber: el pensament femení en moviment

Lois Weber: the female thinking in movement

Núria Bou

RESUM

Lois Weber, com a actriu i directora, va retratar en les seves pel·lícules la tensió que, a inicis del segle XX, van experimentar les dones que van voler mantenir algunes de les tradicions victorianes, mentre escoltaven els discursos reivindicatius de la *New Woman*. Lois Weber va saber documentar el sorgiment d'una nova psicologia femenina, a partir de visualitzar de manera complexa i contradictòria la dificultat de *fer-se dona* en l'era del progrés. L'article, a partir de l'anàlisi de la gestualitat corporal d'alguns dels seus personatges femenins, revela com la directora va donar forma a la pantalla al pensament interior de les seves protagonistes, reivindicant la rellevància de la mirada (moral) femenina, explorant amb realisme –i una incipient modernitat–, la construcció d'una subjectivitat femenina que era pur pensament en moviment.

PARAULES CLAU

Cos, pensament en imatges, actriu, dona cineasta, subjectivitat femenina, cinema mut, modernitat.

ABSTRACT

Lois Weber, as an actress and filmmaker, portrayed in her films the tension that, in the beginning of the 20th century, women who wanted to maintain some of the Victorian traditions while listening to the *New Woman* empowering speeches experimented. Lois Weber was able to illustrate the appearance of a new female psychology by visualizing in a complex and conflicting way the difficulty of *becoming a woman* in the era of progress. The article, based on the analysis of some of her female characters' body language, reveals the way in which the filmmaker gave form to the inner thinking of her characters on screen, defending the importance of the (moral) female gaze, realistically—and with an emerging modernity—exploring the construction of a female subjectivity that was pure thinking in movement.

KEYWORDS

Body, thinking in images, actress, woman filmmaker, female subjectivity, silent film, modernity.

Lois Weber, en el paper d'una mare d'una criatura de pocs mesos, és a punt de trucar al seu marit, que està treballant a la ciutat, en el moment que descobreix que la minyona ha fet les maletes per anar-se'n de la casa, perquè, com li escriu en una nota, no està disposada a viure en *un lloc tan solitari*. La protagonista, just després de llegir les línies de comiat de la criada, es deixa endur pel seu propi cos que, de manera visceral, es dirigeix cap al telèfon. Weber reflecteix, mirant inquieta el seu entorn, la basarda que li fa estar sola, però a poc a poc redueix el seu neguit: Weber, amb rostre reflexiu, deixa el telèfon i acompanya la seva decisió amb el gest d'arronsar les espatlles, tot sospirant, com si intentés treure importància al seu primer espant; amb un lleu somriure expressa que no molestarà el seu marit. Però s'endevina també una certa satisfacció interior, l'orgull de saber que pot estar sola, de sentir-se autosuficient. La protagonista del curt *Suspense* (Lois Weber i Phillips Smalley, 1913) representa una *bona esposa* d'aparença victoriana, a la vegada que es manifesta amb la seguretat resolutiva que caracteritzava les dones emancipades del nou segle vint. En efecte: en les ficcions de la dècada dels deu, els creadors i creadores de Hollywood van fer notar en els seus personatges femenins el que podia suposar per a una dona, que havia rebut una educació victoriana, integrar els nous discursos reivindicatius de la *New Woman*. Lois Weber, com a dona i cineasta, va ser sensible a aquests moviments interns femenins i va necessitar escenificar, en els cossos dels seus personatges, aquesta problemàtica: va saber documentar el sorgiment d'una nova psicologia femenina, a partir de visualitzar de manera complexa i contradictòria la dificultat de *fer-se dona* en l'era de la modernitat.

1. El cos pensament d'una actriu/cineasta

Suspense, curtmetratge de deu minuts de durada, és una extraordinària cinta d'avantguarda en què l'acció es dona a vegades en accions paral·leles, a vegades utilitzant la *split screen*, un únic pla segmentat –en aquest cas en tres triangles– que emmarca escenes diferents. En aquesta petita proesa de suspens, s'endevina el plaer de l'experimentació amb el llenguatge cinematogràfic, es nota que, en tot moment, hi ha una recerca meticulosa de l'enquadrament i la planificació¹. Malgrat la cinta està signada també pel seu marit Phillips Smalley, es comença a delinear l'escriptura d'una cineasta que, posteriorment, i en

solitari, va seguir demostrant que la precisió era fonamental per relatar amb intensitat el que s'esdevenia a la pantalla. *Suspense* és un curt absolutament controlat, una proesa de racionalisme en l'ús del muntatge analític que visualitza l'estil concís de Lois Weber. No és, doncs, estrany que ella mateixa hagués escrit el guió, de la mateixa manera que va ser la guionista de quasi tots els films que va dirigir. Lois Weber, que va produir també la majoria de les seves pel·lícules, havia pronunciat que «a real director should be absolute» (WEBER en SLIDE, 1996: 57). Per això, va fer també d'actriu principal en les seves primeres obres, encarnant normalment la dona de casa, d'arrels decimonòniques. La investigadora Louise Heck-Rabi (1984: 56) assegura que, al 1914, Lois Weber era més popular com a actriu que com a directora; i l'historiador Anthony Slide (SLIDE: 59) recull que a l'any 1913, un crític de la revista *The Moving Picture World* elogiava la interpretació de la Weber com a jove matrona, sentenciant que el seu cos *irradiava domesticitat*. La directora havia començat a interpretar, l'any 1911, aquest paper en trames maritals i va seguir encarnant-lo fins l'any 1917. Quan va deixar de fer d'actriu va tendir a escollir figures semblants a ella: és el cas d'Anita Stewart o de Claire Windsor, dues actrius que ella va descobrir i llançar a l'estrellat², i sobre els cossos de les quals va seguir explorant la complexitat de la feminitat domèstica a inicis de segle.

Qui sap si la identificació per part del públic de la Weber com a matriarca de la llar és el que va fer decidir la directora de no interpretar *How men propose* (1913), un curt en què el personatge femení res vol saber de la vida domèstica: la protagonista simula estar interessada per tres galants que, un per un, li declaren el seu amor; després, ella els promet, per separat, matrimoni i, fins i tot, els accepta un anell de compromís (que intercanvia cada vegada pel seu propi retrat). Al final, els envia una nota donant-los les gràcies pel seu ajut: ara podrà escriure un article explicant com es declaren els homes. La cinta és un acudit realment ben construït en què l'espectador va veient les reaccions bastant semblants dels tres galants –primer de nerviosisme, després de felicitat–, mentre la gestualitat d'ella va augmentant en teatralitat i sentit de l'humor. Lois Weber, malgrat utilitzar un to de comèdia, no ridiculitza la figura femenina ni en fa una paròdia. L'equilibri amb què aconsegueix dignificar la malifeta de la protagonista té a veure precisament amb la seva aparença rigorosa, de dona domèstica,

1. Penso en el marit quan condueix a tota velocitat fins a la casa i la policia el segueix: aquesta persecució es resol en un mateix pla, a partir de visualitzar el cotxe dels perseguïdors a través del mirall retrovisor. És clar que Lois Weber estava explorant de quines maneres diferents es podien presentar les accions paral·leles. Un altre exemple de proesa sintètica es detecta en la utilització que Lois Weber fa del picat: primer, veiem, en pla picat, com la criada deixa la clau

sota la catifa de la porta de l'entrada i, després, veiem entrar el lladre a la casa que, vist des del mateix punt de vista picat, descobreix la clau sota l'estora, just on la criada l'ha deixada.

2. Altres actrius que va descobrir: Mary MacLaren, Mildred Harris, Esther Ralston, entre d'altres, i va promocionar la carrera de guionista de Frances Marion.

que amaga l'espavilada noia emancipada. Podríem llegir el curt com un advertiment: una dona no és mai únicament el que aparenta.

En efecte: Lois Weber, vivint a cavall entre dues eres, es va abocar com a actriu –i sobretot com a directora– a explicar l'ambivalència que rau sempre en una figura femenina. En aquest sentit, no és estrany que interpretés *The Spider and her Web* (1914, codirigida amb Phillips Smalley), un curt on encarna una vampiressa, anomenada Madame DuBarr, que destrueix el cor –i els estalvis– dels homes que ella atrau malignament; un dia, un científic, que vol acabar amb el poder nefast de la dona, li fa prendre una poció per fer-li creure que té una malaltia. Madame DuBarr, amb l'intent de redreçar la seva vida, adopta un nen d'un orfenat, però, després, descobreix l'engany del científic, fet que la porta a voler retornar a ser la vampiressa del passat; però, al final, s'adona que no pot deixar la criatura amb qui ha establert un profund lligam familiar. Més que moralitzar sobre els béns maternals, Lois Weber explora com els hàbits es retenen: primer, mostra com al personatge li costa canviar els costums de vampiressa i, més tard, com li és difícil abandonar els sentiments maternals. Aquest diàleg –i tensió– entre dues maneres de ser dona subratlla la integració de contraris que admet un cos femení. Nancy F. Cott (1987) explica, des del context històric de la dècada dels deu, que el canvi de segle va oposar dues generacions –la més gran amb hàbits decimonònics i la més jove amb nous pregons moderns. Però com matisa Karen Ward Mahar (2006: 91) algunes dones, dins i fora de la pantalla, van retenir costums del passat, tota vegada que abraçaven les llibertats de la *New Woman*. Lois Weber n'és un bon exemple: en la pantalla irradiava domesticitat, mentre era, indiscutiblement, una dona moderna que triomfava com a actriu i directora. En la vida real, revelava que creia en el matrimoni: «There is no doubt that marriage is the most important event in our lives and the least studied or understood» (WEBER en SLIDE, 1996: 16). Segons l'historiador Anthony Slide, la relació de Lois Weber amb el seu marit Phillips Smalley havia començat establint-se de manera molt victoriana: durant els dos primers anys de casats, ella no va treballar i es va quedar a casa, mentre el marit viatjava com a productor teatral. Després, la Weber va refer la seva vida com a actriu, va escriure guions i va començar a fer pel·lícules amb Smalley, però aquest va acabar engelosint-se dels triomfs de la seva dona: Slide detalla que els cronistes a l'any 1914 escrivien sobre la rellevància creativa de la Weber en els films que signaven plegats (SLIDE, 1996: 30). I, amb tot, Lois Weber continuava preocupada per seguir essent una bona esposa, tal i com es detecta en les seves posteriors declaracions i en les pel·lícules que va fer, on les protagonistes, com resseguiré més endavant, es debatien entre una vida domèstica i una vida més autònoma. Aquest interès per evocar en els seus films qüestions que tenien a veure amb la seva vida personal

es revela de manera més oberta a *The Marriage Clause* (1926), «a semi-autobiographical examination» (SLIDE: 29) de l'inici del seu matrimoni que va realitzar quatre anys després del seu divorci amb Smalley. Ras i curt: Lois Weber va ser una dona que, des del seu moralisme victorià, va seguir alguns dels recents estendards de la modernitat, però va fer visible la tensió que suposava fer conviure aquestes dues maneres de pensar; va utilitzar la càmera per captar el que estava experimentant i, a través dels seus personatges femenins, va poder fixar el seu pensament en moviment.

2. La Veritat moral d'un cos femení

Sincerely, Lois Weber, signava la directora sobre un retrat fotogràfic de la seva figura a l'inici de la pel·lícula *Hypocrites* (1915), film que va dirigir ella sola i que es va considerar la seva fita artística. Es tracta d'una faula moral en què Lois Weber fa una crítica a la hipocresia dels polítics, negociants i amants del nou segle, a través d'una visió d'un predicador situada a l'edat mitjana, on un monjo fracassa en l'intent de fer conèixer a la seva comunitat *The Naked Truth*, una figura simbòlica que tothom malinterpreta perquè apareix totalment despullada. Aquest atreviment de Lois Weber de fer sortir una dona nua –que fins i tot mostrava el cos frontalment– va remoure la censura. *Hypocrites* va ser un escàndol arreu on es va projectar (l'alcalde de Boston va demanar de *vestir* el símbol de la Veritat, sol·licitant que es pintessin els fotogrames on sortia el personatge nu), però, finalment, va ser un èxit de públic i de crítica. Lois Weber no va interpretar *The Naked Truth*. Segurament, no va gosar presentar-se despullada, però el cert és que en alguna revista es va escriure que Lois Weber s'havia atrevit a interpretar en la pel·lícula el símbol nu de la Veritat (HECK-RABI: 56). I, de fet, no anaven tan errats: *Hypocrites* es pot entendre com un manifest personal de com volia tractar el cos femení a la pantalla: lluny de voler-li donar un sentit sexual –però utilitzant el poder eròtic d'un nu femení– va traduir la sensualitat d'un cos en un concepte moral, en un espai de reflexió.

Lois Weber havia treballat com a activista social als carrers en nom de l'església Evangèlica; coneixia, doncs, la importància d'arribar a la gent i va intentar que el seu cinema fos un tros de realitat, un mitjà per sacsejar el públic, per educar moralment els espectadors. En la dècada dels deu i, sobretot, durant els anys de la Primera Guerra Mundial, Weber, com afirma Richard Koszarski (KOSZARSKI: 140), «va aconseguir un èxit enorme combinant un astut sentit comercial amb una rara visió del cinema com a instrument moral». De fet, quan Hollywood va voler legitimar l'espectacle cinematogràfic, entre la burgesia, va haver de demostrar que les ficcions podien ser alguna cosa més que persecucions o històries d'amor: els valors morals van emergir en les produccions més prestigioses

de David Wark Griffith i Cecil B. DeMille, dos directors que l'any 1915 competien amb les produccions de Lois Weber³. També les actrius més populars de l'època com Mary Pickford o Mabel Normand van intervenir ideològicament en les pel·lícules que van protagonitzar i, fora de la pantalla, es van pronunciar a favor de l'intervencionisme del president Wilson, en discursos patriòtics o en la venda de bons per a l'estat: dins i fora de la pantalla, aquestes actrius van dictar una moral clara de conducta de com havia d'actuar el ciutadà nord-americà. La investigadora Veronica Pravadelli (PRAVADELLI: 2014, 107) defensa que en la dècada dels deu:

«le donne erano ritenute più adatte degli uomini a promuovere la reputazione del cinema, grazie alla loro supposta superiorità morale. [...] Le donne potevano mantenere la moralità della nazione attraverso una conduzione spirituale della sfera privata, della casa e della famiglia. Questa superiorità morale ha favorito l'impegno delle donne al di fuori dello spazio domestico per combattere problemi sociali quali la povertà, la prostituzione, la schiavitù, l'alcolismo, ecc. È in questa tradizione che le donne vengono percepite come fondamentali nel miglioramento morale del cinema (e della nazione)»⁴.

El que m'interessa subratllar de les paraules de la historiadora italiana és que la *superioritat moral* de la dona abraçava el registre d'allò real; per això, des de la posició de l'estrellat –cas de Mary Pickford– o des de la creació cinematogràfica, a Hollywood, les dones de principis de segle es feien escoltar. No pot ser casual que, en la pel·lícula, les dues úniques figures que entenen la figura simbòlica de la Veritat siguin de sexe femení: una dona –enamorada del predicador– i una nena. Lois Weber evocava, així, la rellevància de la mirada (moral) femenina; de la mateixa manera que reivindicava que el cos femení estava més enllà de ser objecte per a la mirada masculina, va iniciar un trajecte reflexiu sobre la subjectivitat femenina.

3. El cos/cinema com a espai de reflexió

Un any després, Lois Weber va dirigir *Where are my Children?* (1916), una pel·lícula, de seixanta-dos minuts de durada, signada amb Phillips Smalley, que tracta l'avortament i el control de natalitat, des de la mirada de diferents personatges femenins. Però Lois Weber se centra en el moviment del pensament de la senyora Walton (Helen Riaume), una

dona rica, casada amb un advocat adinerat, que expressa els sentiments que la turmenten, no tant per haver avortat⁵, com, sobretot, per no haver-ho comunicat al seu marit. Lois Weber visualitza els moviments reflexius d'aquest personatge, al costat d'un marit que es deleix per tenir fills, que juga amb els nens dels seus veïns o es mira embadalit les criatures que l'envolten. En canvi, la senyora Walton no demostra ni un gest maternal cap als infants. És destacable l'escena on el matrimoni rep a casa la germana del marit, que acaba de tenir una criatura, i, mentre el senyor Walton es desfà en mirades i carícies vers el nounat, la protagonista no demostra cap emoció. Lois Weber no ridiculitza el tarannà de la senyora Walton (com tampoc l'elogia): la directora construeix un personatge femení que, de forma en principi natural, no té vocació maternal.

Però el desig del marit de tenir fills fa que la protagonista es replantegi la seva vocació. És aquí on Lois Weber torna a posar tota la seva atenció per expressar-ho cinematogràficament. Per revelar en imatges el pensament de la dona que es mou entre la fermesa i el dubte, la directora mostra la senyora Walton anant amunt i avall de la seva estança; a continuació, abaixa el cap, reflexiona movent lleument el rostre; després, l'aixeca amb fermesa, com si estigués emprant una nova decisió i, al final, s'asseu i somriu amb la mirada perduda, convencent-se que és capaç de complaure el marit. La gestualitat no és tan diferent a la que he resseguit a l'inici de l'article, a propòsit del curtmetratge *Suspense*. I la idea és similar, perquè es tracta, en ambdós casos, d'escenificar el debat íntim que la dona experimenta quan emergeixen, dins seu, dues lògiques, en principi, oposades: la que forma part del món decimonònic i la que respon al segle de l'emancipació de la dona. Lois Weber s'aboca a intentar captar cinematogràficament la dificultat de fusionar-los. Així, el pensament en moviment dels seus personatges visualitza l'intent –a vegades el fracàs– de sintetitzar aquests dos imaginaris, convertint el cos femení en un espai de reflexió.

Contra una resolució convencional, Lois Weber no fa que la protagonista de *Where are my Children?* accedeixi finalment a ser mare, sinó que insereix un gir narratiu en què el matrimoni ja no pot replantejar-se res familiarment: el marit descobreix que la dona li ha amagat l'avortament i no pot perdonar-la. El film es clou amb una escena en què la parella està asseguda

3. L'any 1915 era la directora més important de la Universal, tan coneguda com D.W. Griffith o Cecil B. DeMille, i l'any 1917 va aixecar la seva pròpia productora: la Lois Weber Productions. Veure Annette Kuhn i Susannah Radstone (ed).

4. Per a la qüestió de la superioritat moral femenina, veure l'estudi revelador de Karen Ward Mahar (2006).

5. Moltes són les lectures únicament moralistes d'aquesta pel·lícula per part d'historiadors. Anthony Slide (SLIDE: 15) ja apunta que l'obra de Lois Weber ha estat poc estudiada, fins i tot per feministes que no han sabut preuar el talent cinematogràfic de la directora, rebutjant el moralisme o el retrat poc radical que va fer de la figuració femenina. El llibre citat de Veronica Pravadelli nés una excepció: veure pp. 108-114 sobre el film *Where are my Children?*

davant una llar de foc, en dues butaques separades, sense mirar-se, fent sentir la incomunicació que ha regnat entre els dos al llarg dels anys. Lois Weber hi sobreimpressiona tres criatures que juguen al voltant de la parella; un fos encadenat ens transporta, vint anys després, al mateix enquadrament, amb els dos protagonistes envellits, engolits per la soledat del seu silenci; els nens d'abans ara són tres nois adults que, sobreimpressionats, rodegen amorosament el matrimoni. Lois Weber, en aquest final on capta la immobilitat del pensament, la densitat nefasta del pas del temps, catapulta la pel·lícula a una modernitat cinematogràfica sense precedents: em refereixo a la modernitat de les *imatges-temps* amb què Deleuze designa les imatges que contenen pensament, aquelles on l'acció deixa de ser protagonista, perquè emergeixi la temporalitat. Lois Weber havia trobat la modernitat perquè havia explorat els sentiments des del més estricte realisme.

Cinc anys després, quan el seu cinema va començar a perdre el favor del públic, els crítics van subratllar d'una pel·lícula com *Two Wise Wives* (1921) que no tenia situacions dramàtiques, no hi havia acció, les heroïnes no eren perfectes, però, precisament per aquests motius, «seemed true and, more than that, quite likely» (SLIDE: 117). A contracorrent del que estava oferint la *fàbrica de somnis*, Lois Weber inicia el film com si es tractés del final d'una pel·lícula clàssica per qüestionar obertament la clausura convencional de les narracions hollywoodianes: *Two Wise Wives* sobre amb un rètol que resa: «Most stories end: "And they lived happily ever after"» i, a continuació, mostra una parella de nuvis que camina cap a un mirador, mentre el sol es pon. La mateixa Lois Weber havia afirmat: «I was tired of unrealistic happy endings» (MAHAR: 141). A partir de reproduir aquest convencional final feliç en el començament de la seva obra, la directora es proposa el que el Hollywood clàssic havia amagat sempre: visualitzar el que podia passar després del *Happy End*.

Two Wise Wives presenta la història d'un matrimoni en què la dona (Marie Graham, interpretada per Claire Windsor) està gelosament pendent de l'ordre de la casa i de complaure el seu marit, fins que una dona més moderna (Sara Daly, encarnada per l'actriu Mona Lisa), també casada, però gens abocada al seu home, intenta seduir l'espòs de la primera. Lois Weber fa el retrat d'aquestes dues feminitats, talment com si no poguessin formar part d'un mateix cos, però, en canvi, mostra els ponts de retrobament, d'unió entre les dues. I amb tot, en ambdós casos, hi ha una crítica de la dona, tant de la domèstica com

de la moderna. Precisament per això no és clara la tesi final de Lois Weber: és impossible saber amb certitud per quin model de dona finalment aposta (i aquí és important recordar que el títol designa per igual les dues esposes: *Two Wise Wives*). De fet, entenc que la directora deliberadament no volia decantar-se per cap de les *dones sàvies*, perquè el que li interessava era la transició que es produeix entre les dues. Anthony Slide (SLIDE: 114) assenyala que, al final de la pel·lícula, les protagonistes hauran après una de l'altra: Sara serà millor amb el seu home i Marie no estarà únicament pendent del seu espòs. Novament, Lois Weber esdevé una cineasta extraordinària documentant els sentiments de les protagonistes que, amb les seves diferències, conformen els dos mons de la realitat femenina d'inicis de segle. La dualitat positiu-negatiu, actiu-passiu o dona de la llar-dona emancipada, en el cinema de Lois Weber, s'intenta transgredir, perquè, en les seves pel·lícules, hi ha una visible recerca de síntesi, de fer dialogar –sense oposar-les– la nova dona moderna del nou segle amb la feminitat domèstica d'arrels victorianes. I aquesta és finalment la seva moral: una moral que obliga l'espectador a matisar, a reflexionar, més enllà de l'estructuració cartesiana d'un pensament binari. I és clar que no tots els espectadors estaven disposats a fer aquest esforç: com demostra Karen Ward Mahar, les comèdies matrimonials de Cecil B. DeMille estaven tenint un gran èxit en aquell mateix moment, perquè eren «pur entreteniment», mentre que Lois Weber començava a ser durament criticada per intentar «vendre una moral» (MAHAR: 148). Una moral, però, oberta, no subjecta a un pensament maniqueu, sinó al moviment contràctil de la reflexió.

4. La subjectivitat sintètica de la feminitat/de Lois Weber

The Blot (1921) tampoc va agradar al gran públic, però la crítica del moment va defensar-la: el talent cinematogràfic de Lois Weber es fa tan visible que encara avui és considerada la seva obra mestra⁶. L'actriu Claire Windsor va encarnar el paper protagonista d'Amelia Griggs, una noia que treballa de bibliotecària i pertany a una família amb greus problemes econòmics. El retrat concís que Lois Weber fa de la pobresa, en escenaris reals, amb alguns actors no professionals és d'una concisió extrema (en aquest sentit, els plans detall serveixen sempre per revelar els objectes desgastats, trencats o foradats, generant, en tot moment, una percepció molt física de la pobresa). El personatge d'Amelia és captat, des de l'inici, com un cos que escapa de la immobilitat: presentada de manera fixa

6. Una consideració que parteix de les poques obres que ara es poden veure. Slide compta que Lois Weber va fer ben bé quaranta llargmetratges, a part d'innombrables curts (uns 100 segons IMDB), i que només s'han pogut conservar una dotzena de llargmetratges. (SLIDE: 15) A més, la majoria es

troben en arxius o biblioteques i no tots es poden veure sencers: a alguns els falten bobines.

a través d'un dibuix fet a llapis, la protagonista pren vida, fent desaparèixer el dibuix que hi havia sobre el seu rostre. Amelia es posa en moviment a poc a poc, com si Lois Weber ens volgués recordar que, en el seu cinema, l'acció femenina es resol amb petits gestos que provenen de la interioritat dels pensaments. Malgrat dirigir dues pel·lícules, *A Midnight Romance* (1919) i *Mary Regan* (1919), on els personatges femenins van encarnar gestes heroïques en la línia de les populars reines dels serials (MAHAR: 143), Lois Weber, després del fracàs de públic de *Mary Regan*, va retornar a les pel·lícules matrimonials i domèstiques, mantenint el seu estudi acurat de la interioritat reflexiva femenina. Cal recordar que, mentre la directora feia aquest tipus de retrats, el cinema de Hollywood, en la dècada dels deu, per representar la *nova dona* del segle del progrés, va construir diferents figuracions femenines –ingènues perseguides, heroïnes melodramàtiques, protagonistes de serials d'aventures o comedians atabalades–, totes elles de moviment extern imparable; i a inicis de la dècada dels vint, s'havia apoderat de la pantalla la nova *flapper*, la jove dinàmica, treballadora i dansaire. Lois Weber no va poder imposar-se amb el seu art reflexiu a la voracitat amb què l'audiència demanava films d'acció i entreteniment: el seu ritme no podia ser escoltat i, a poc a poc, va perdre el favor de tots els públics⁷.

És fascinant, tenint en compte que *Two Wise Wives* tampoc havia funcionat a la taquilla, que Lois Weber a *The Blot* tornés a mantenir-se en els seus ritmes lents –realistes– i construís un personatge femení com el de l'Amelia Griggs, una dona de gest ben poc dinàmic (que passa llargues escenes estirada en un sofà, reposant d'una febrada que l'ha deixada feble, sense energies). L'Amelia, però, és una dona treballadora, culta i refinada que fins i tot amb la seva malaltia té una densa activitat mental, preocupada per la pobresa familiar. Paral·lelament, el film relata l'amor que un predicador pobre i un home ric li professen. L'apunt de la mare que intenta que la seva filla triï l'home amb possibilitats econòmiques és simptomàtic per distingir, novament, dins l'esfera de la feminitat, la tradició decimonònica –que només pensa en un bon casament– i la mirada de la protagonista que rep els dos homes amb simpatia, però sense orientar de manera visualment clara el seu desig. En

cap moment es ridiculitza o es vulgaritza la figura de l'home ric: al contrari, es tracta d'un jove honest, sensible, obert, que fins i tot fa amistat amb el predicador. Al final de la pel·lícula, l'Amelia es promet amb l'home ric; però, poc més tard, en el porxo, en l'última escena del film, dona a conèixer els seus sentiments de manera oberta, amb una gestualitat mínima, però fent saber de forma clara i concisa el moviment del seu pensament. L'Amelia mira com s'allunya el predicador que acaba d'acomiar amb tendresa i atenció; l'home pobre camina per un sender i es gira cap a la casa que acaba d'abandonar; la protagonista no sembla adonar-se de l'esguard llunyà masculí i, en primer pla, es plega cap endins, se somriu, com si estigués fent volar alguna fantasia i, finalment, mira a les alçades fent visualitzar que està posant en marxa el seu desig⁸. El sospir de la protagonista enllaça amb un contraplà del predicador que també sospira mirant en direcció a la noia. Però cap dels dos sap de l'esguard de l'altre. En un dels finals oberts⁹ més moderns de la història del cinema, sense explicitar què passarà a continuació, transgredint el *Happy End* convencional del cinema clàssic de Hollywood, Lois Weber insereix el desig desaforat d'una dona que concep la seva felicitat en una dimensió mental, segurament gens corporal, però que ofereix lliurement a partir d'un moviment íntim cap enfora. Amb aquest gest, Amelia sintetitza la manera d'escriure(s) de Lois Weber, dona forma a una subjectivitat femenina de principis de segle que reté corporalment, però que permet ser llegida interiorment; Amelia sintetitza, des del cos del pensament, els hàbits femenins de la tradició decimonònica amb els crits alliberats del desig de la *New Woman*. •

7. A partir d'aquesta pel·lícula, Lois Weber va dirigir només set films. L'últim sonor: *White Heat*, 1934, en què es tractava el tema de l'amor interracial. Va tenir tants problemes amb la censura del Codi Hays que la pel·lícula no va ser ni distribuïda.

8. Per entendre a quina gestualitat del desig em refereixo: BOU en SEGARRA:71.

9. La clausura oberta (i moderna) en films d'exploració realista la trobarem, de manera àmpliament comentada, a films posteriors com *Avaricia* (*Greed*, 1924) de Stroheim o *Tabú* (1931) de Murnau. I, òbviament, a *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) de Chaplin, obra, no ho oblidem, que finalitza també amb un pla contraplà.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BOU, Núria (2007). *Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine*. SEGARRA, Marta, *Políticas del deseo, Literatura y cine, Barcelona* (71-94). Barcelona: Icaria.

COTT, Nancy F. (1987). *The grounding of modern feminism*. New Haven Conn. Yale University Press.

HECK-RABI, Louise (1984). *Women Filmmakers: A Critical Reception*. Metchen, New Jersey. The Scarecrow Press.

KOSZARSKI, Richard (1975). *The Years Have Not Been Kind to Lois Weber*. *Village Voice*, novembre 10, 140.

KUHN, Annette y RADSTONE, Susannah (ed) (1990). *Women in Film. An international Guide*. New York. Fawcett Columbine.

MAHAR, Karen Ward (2006). *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.

PRAVADELLI, Veronica (2014). *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Roma. Laterza.

SLIDE, Anthony (1996). *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Westport, Connecticut. Greenwood Press.

NÚRIA BOU

Núria Bou (Barcelona, 1967) és professora titular del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra i directora del Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis (UPF). És autora dels llibres *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) i *Deesses i tombes* (2004). Les seves línies d'investigació són la *Star* en el cinema clàssic i la representació del desig femení (*Les dives: mites i*

celebritats [2007], *Políticas del deseo* [2007], *Las metamorfosis del deseo* [2010], *La modernidad desde el clasicismo: El cuerpo de Dietrich en las películas de von Sternberg* [2015], entre altres capítols de llibre o articles). En l'actualitat és la investigadora principal del projecte I+D del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)*.